



KLASSIKER

des ungarischen
Films

SCHÜREN

Daniel Bühler / Dominik Hilfenhaus / Stephan Krause (Hg.)
Klassiker des ungarischen Films

Klassiker der osteuropäischen Films – Band 3

Herausgegeben von Jörn Ahrens, Heinrich Kirschbaum,
Ursula von Keitz, Peter Klimczak, Lars Koch, Christer Petersen,
Schamma Schahadat, Florentine Strzelczyk, Kerstin Stutterheim
und Dirk Uffelmann

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für
Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt vom FilmFestival Cottbus –
Festival des osteuropäischen Films und dem Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO)



Brandenburgisches Zentrum
für Medienwissenschaften

Daniel Bühler / Dominik Hilfenhaus / Stephan Krause (Hg.)

Klassiker des ungarischen Films

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2019
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Reihendesign: Anke Steinborn
Umschlaggestaltung: Daniel Bühler unter Verwendung eines
Screenshots aus dem Film EGÉSZSÉGES EROTIKA / GESUNDE EROTIK,
R: Péter Tímár, 1985. Magyar Nemzeti Filmalap Zrt. – Filmarchívum /
Nationaler Ungarischer Filmfonds – Filmarchiv, mit freundlicher Erlaubnis
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-7410-0328-8 (Print)
ISBN 978-3-7410-0191-8 (eBook)

Klassiker des ungarischen Films

«Wenn wir *einen* Augenblick aus den von uns gesehenen Filmen herausstellen sollten, eine solche proustsche Madeleine, so finden wir uns, wenn wir nicht aufpassen, sofort in einem unendlichen Prozess wieder: Nicht nur eine Madeleine, ein ganzes Madeleine-Geschäft stürzte über uns nieder, ja, geben wir es zu: eine ganze Keksfabrik!»¹, schreibt Péter Esterházy (1950–2016), einer der wichtigsten ungarischen Autoren der europäischen Gegenwartsliteratur, zu 100 Jahren Film. Was also tun angesichts dieser Fülle an Filmszenen, Filmbildern und Filmerzählungen?

25 Einblicke in die Vielfalt des ungarischen Films präsentiert dieses Buch. Als Auswahl von Filmklassikern eines bedeutenden ostmitteleuropäischen Kinos ähnelt es einer Besichtigungstour, während der einzelne Stationen aus der Nähe in Augenschein genommen werden können. Der Band konstruiert also keine filmhistorische Erzählung, sondern versteht sich als Lesebuch, das die Funktion eines «Trailers» wahrnimmt. Dies soll ausdrücklich Appetit machen, mehr sehen zu wollen von den vorgestellten Filmen wie an ungarischem Kino. Dieses Buch wird eines seiner Ziele erreicht haben, sofern die Leser*innen wie Franz Fühmann durch «Fensterchen in den Sesamberg» zu blicken meinen, wo «funkelnde Schätze» der ungarischen

1 Péter Esterházy: «Hol igen hol nem – százéves a film» [Mal ja, mal nein. Hundert Jahre Film]. In: Ders.: *Egy két haris*. Budapest 2010, S. 149. Hervorhebung im Original. «Ha ki kéne emelni egy filmpillanatot az általunk látott filmekből, afféle prousti petit madeleine-t, akkor, ha nem vigyázunk, azonnal egy végtelen processzusban találjuk magunkat: mit madeleine, egy egész madeleine-üzlet omolna ránk, sőt, valljuk be: egy kekszgyár!» Sofern nicht anders vermerkt stammen alle Übersetzungen vom Verfasser.

Filmkunst zu sehen sind.² Einige Überlegungen zur Gestalt dieser Publikation sowie zu ihrem Gegenstand ‹ungarischer Film› enthält dieses Vorwort.

Film, ungarischer

Was ist ein ‹ungarischer Film›? Diese Frage klingt angesichts des Buchtitels³ sophistisch. Denn das Problem scheint gelöst, wird ‹ungarisch› schlicht als Angabe zum Produktionsland verstanden, die üblichen Gepflogenheiten auf Festivals, in Lexika oder Datenbanken entspricht. In den Texten des Bandes wie in den vorgestellten Filmen wird diese Frage als weitgehend beantwortet angesehen. Sie wird einleitend dennoch aufgeworfen, da das ‹Ungarische› als solches nicht Gegenstand dieses Buches ist, nicht im Blick auf kinematografische Kunstwerke und vor allem nicht als medienhistorisch anachronistische und leere, politische oder nationalistische Perspektive.⁴ Anstelle der vermeintlichen Geschlossenheit einer ‹nationalen Kinematografie› stellt dieses Kompendium einzelne Film mit ihrem

-
- 2 Der Dichter und enthusiastische Ungarnreisende Franz Fühmann (1922–1984) sprach so von seinem Einblick in die ungarische Dichtung, die er als kongenialer Nachdichter erfuhr, vgl. Franz Fühmann: «Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens». In: Ders.: *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock 1993, S. 316.
 - 3 Das Titelbild zeigt links Ádám Rajhona (1943–2016) als Genosse Falkay, Direktor einer Kistenfabrik, der unablässig seinen Kefir schüttelt, und rechts Róbert Koltai (*1943) als János Bozodi, Brandschutzbeauftragter. Sie sind die männlichen Protagonisten der Grotteske *GESUNDE EROTIK (EGÉSZSÉGES EROTIKA)*, R: Péter Tímár, 1985), in deren Plot sich die komische Verschränkung von Geschlechterverhältnissen und spätsozialistischen Produktionsverhältnissen beobachten lässt.
 - 4 Siehe dazu etwa die kritische Hinterfragung dieses Problems bei Hake: «Wie [...] sollte man ein Nationalkino wie das deutsche Kino definieren? Sind seine Charakteristika bestimmt von ökonomischen, politischen oder ästhetischen Kräften? Verweist das Nationale auf konkrete Gewohnheiten, ob die von Regisseuren oder Zuschauern, oder ist es eher eine Funktion der Produktwerbung und Kulturpolitik? Muss man die Bedeutung des Nationalkinos in bestimmten Genres und Stilen, Sujets und Motiven oder in eher schwer zu fassenden gesellschaftlichen und kulturellen Mentalitäten verorten, die allesamt in einer hochkodifizierten nationalen Physiognomie zum Ausdruck kommen [...]? Oder ist Nationalkino zuvörderst ein relationaler Begriff, der nur in Opposition zu andern Nationalkinos in Erscheinung tritt, und dann zumeist durch verschiedene Strategien des Widerstands gegen, der Anpassung an und der Konkurrenz zu Hollywood?» Sabine Hake: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 19f. Für den Hinweis darauf danke ich Maciej Pepliński.

filmkünstlerischen, -historischen und -ästhetischen Anspruch vor. Jeder dieser Filme steht freilich in seinem spezifischen Verhältnis zu seinem Produktionsland Ungarn, das er in Szene setzt und dessen sprachliche, historische und auch (alltags)kulturelle Spezifika jeder für sich und auf seine Weise bearbeitet. In welchen Formen dieses <Verhältnis zum Ungarischen> auftreten kann, lässt sich beispielhaft illustrieren, hier explizit an Filmen, die im Buch sonst nicht besprochen werden. Das Funktionieren des Attributes <ungarisch> kann damit nochmals anders und quer zu einem filmischen Nationalnarrativ⁵ erläutert werden. György Pálfis (*1974) Collagefilm FINAL CUT – MEINE DAMEN UND HERREN (FINAL CUT – HÖLGYEIM ÉS URAIM, 2011) etwa erzählt durch Zusammenfügung von 1395 Ausschnitten aus 449 Klassikern des Weltkinos eine nicht minder <klassische> Liebesgeschichte. FINAL CUT besteht dabei (nur) zu gut 10% aus Material, das dem ungarischen Kino zuzurechnen ist.⁶ Dem kann der Spielfilm ICH DENKE OFT AN PIROSCHKA (R: Kurt Hoffmann, BRD 1955) gegenübergestellt werden, der auch eine Liebesgeschichte erzählt und ein

5 In der Fachliteratur werden viel eher Schwerpunkte wie der Konnex von Film und Literatur, Geschichte sowie politischer Zeitgeschichte oder Dokumentarfilm gesetzt (siehe u. a. Gábor Gelencsér: *Magyar film 1.0 [Ungarischer Film 1.0]*. Budapest 2017, S. 12 sowie Klára Tóth: «Átalakítás miatt zárva» [Wegen Umbau geschlossen]. In: Klára Tóth (Hg.): *53 magyar film. Hyppolitól a Sátántangóig [53 ungarische Filme von Hyppolit bis Satanstango]*. Budapest 2015, S. 10f.) oder die Gleichwertigkeit von Filmkunst und «jedweder anderen Kunstform» betont (Gyöngyi Balogh, Vera Gyürey, Pál Honffy: «Bevezetés» [Einführung]. In: Diesn.: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig [Geschichte des ungarischen Spielfilms von den Anfängen bis 1990]*. Budapest 2004, S. 9; sehr ähnlich: Gábor Gelencsér: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között. [Verfilmte Bücher. Die Beziehung von ungarischem Film und Literatur zwischen 1945 und 1995]*. Budapest 2015, S. 17f.); siehe weiterhin: Vera Gyürey, László Lencsó, József Veress (Hg.): *A magyar film történet képek könyve [Die Ungarische Filmgeschichte in Bildern]*. Budapest 2007; Vince Zalán (Hg.): *Magyar filmrendezőportrék [Porträts ungarischer Regisseure]*. Budapest 2004; István Nemeskürty: *Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Films*. Aus dem Englischen von Helga Neuhaus. Budapest 1980. Z. B. in Rumänien wird auch von einer 120-jährigen Geschichte der «cinematografieii naționale» [nationalen Filmkunst] gesprochen, siehe Călin Căliman: *Istoria filmului românesc (1897–2017) [Geschichte des rumänischen Films]*. București 2017³. Ähnliches gilt für den polnischen Diskurs, der ein «kino narodowe» [nationales Kino] kennt, siehe Tadeusz Lubelski, Maciej Stroiński (Hg.): *Kino polskie jako kino narodowe [Polnisches Kino als nationales Kino]*. Kraków 2009. Siehe zum Zusammenhang von Genre und Nation auch: Rick Altman: *Film/Genre*. London 1999, S. 86ff.

6 Siehe die vollständige Filmliste bei Balázs Varga: *Final Cut. A tankönyv [Final Cut. Das Lehrbuch]*. Budapest 2014, S. 165ff.

Klassiker des aus (west)deutscher Sicht⁷ stereotypisch Ungarischen ist, mit seiner Mixtur aus Csikos- und <Zigeunerromantik>, Puszta und Gulasch. Gedreht wurde in der Wojwodina in Nordjugoslawien, einem Gebiet, das nach Trianon⁸ nicht mehr zu Ungarn gehört, aber <unerkannt> als anachronistische Filmkulisse eines klischeehaften Ungarns der 1920er-Jahre fungierte, wo die autoritäre Horthy-Ära⁹ allerdings überhaupt nicht thematisiert ist. Eine klischeehafte Vorstellung vom Ungarischen könnte zu dem Ergebnis kommen, Hoffmanns PIROSCHKA sei eher ein ungarischer Film als die Collage von Pálfi, die sich – fast wie eine filmische Umsetzung von Esterházy's Madeleine-Metapher – in eine lange Reihe bedeutsamer Momente des Weltkinos stellt. Aus demselben Jahr wie FINAL CUT stammt der Episodenfilm UNGARN 2011 (MAGYARORSZÁG 2011, R: András Jeles, Ágnes Kocsis, Ferenc Török, Simon Szabó, Márta Mészáros, Péter Forgács, László Siroki, György Pálfi, Benedek Fliegauf, András Salamon, Miklós Jancsó), produziert von Béla Tarr (* 1955). Eine Texteinblendung Tarrs am Beginn setzt einen direkten Bezug zum ungarischen Film: UNGARN 2011 sei von Menschen geschaffen, «die sich noch für das Schicksal des ungarischen Films verantwortlich fühlen» und handle «von ihrer Liebe zu ihrem Volk und ihrer Heimat [...] und von ihrem Engagement für die Achtung der Menschenwürde». Die elf Episoden zeigen

7 PIROSCHKA war eine Produktion der Bavaria, München. Der Film verwendet eher Strategien des Heimatfilms und ähnelt in manchem noch dem, was eine Polemik in dem ungarischen Magazin *Délibáb* schon in den 1930er-Jahren mit Blick auf den seinerzeitigen Film schrieb: «[...] Unsere Meinung über den ungarischen Film ist noch immer, dass er dadurch ungarisch wird, dass deutsche Limonade ungarisch benannt wird oder dadurch, dass man den Pluderhosen-Hirtenstock-Gulasch-Mischmasch immer neu erfindet, den selbst ausländische Operetten-Köche nicht mehr verwenden.» (Elemér Boross: «Filmalap (!) – színházalap (!)» [Filmfonds (!) – Theaterfonds (!)] In: *Délibáb* 8,48 (1934), S. 75). PIROSCHKA ruft Ungarn bzw. den Balaton also nicht als Chiffre auf, zu der der See in Herrmann Zschoches (* 1935) UND NÄCHSTES JAHR AM BALATON (1980) oder, später, in Ingo Schulzes (* 1962) Roman *Adam und Evelyn* (2008, verfilmt 2018, R: Andreas Goldstein) wird.

8 Gemeint ist der Vertrag von Trianon (nach dem Palais Grand Trianon in Versailles), mit dem nach dem Ende des Ersten Weltkriegs die Verkleinerung des ungarischen Staatsgebietes um mehr als 60% festgeschrieben wurde. Trianon bzw. das «Trianon-Syndrom» (Andrea Tompa) stehen in Ungarn bis heute für eine tiefe nationale Kränkung, die weiterhin ihrer profunden Aufarbeitung harrt. 2010 wurde der 4. Juni (Tag der Vertragsunterzeichnung 1920) in Ungarn per Parlamentsbeschluss zum «Tag der nationalen Einheit» erklärt.

9 Miklós Horthy (1868–1957), 1920–1944 Reichsverweser in Ungarn, errichtete ein autokratisches Regime.

das Ungarn der Gegenwart und beziehen sich auch auf Missstände wie geschlechtergerechte Familienpolitik oder Perspektivlosigkeit junger Menschen und das Agieren der Orbán-Regierung¹⁰ (z. B. Kriminalisierung von Wohnungslosen, Lage der Roma, nationalistische Kulturpolitik). Der Spielfilm FREIHEIT, LIEBE (SZABADSÁG, SZERELEM, R: Krisztina Goda, 2006) zeigt hingegen in Hollywood-Ästhetik, wie politisch und zugleich pathosgeladen Erinnerung 50 Jahre nach dem Aufstand von 1956¹¹ als nationale Erzählung inszeniert werden kann. Der Film verbindet die Liebesgeschichte des Wasserballnationalspielers Károly (Iván Fenyő, *1979) und der Kunststudentin Viktória (Kata Dobó, *1974) mit dem 56er Aufstand und dem in Ungarn emotional konnotierten Wasserball¹². Die Klimax ist das olympische Halbfinale VR Ungarn – UdSSR am 6.12.1956 in Melbourne, das in der Filmfiktion direkt mit der Niederschlagung des Aufstands parallelisiert wird. Die sehr unfaire, im Film <blutig> inszenierte Begegnung mit dem Sieger Ungarn wird zur stellvertretenden Auseinandersetzung zwischen den <zu Hause> in Budapest Geschlagenen und den militärischen Siegern.

Alle vier Beispiele lassen sehr unterschiedliche Bedeutungen von <ungarisch> erkennen. Ist FINAL CUT ein *bricolage* aus der allgemeinen Kinogeschichte, so inszeniert FREIHEIT, LIEBE 1956, indem dieses ungarische Trauma im sportlichen Sieg aufgelöst wird, während der (west)deutsche PIROSKKA-Film ein (noch immer) wirksames touristisches Klischee formiert und in UNGARN 2011 kritisch die engagierte Reichhaltigkeit ungarischen Filmschaffens herausgestellt wird. Der Begriff

10 Viktor Orbán (*1963) ist seit 2010 Ministerpräsident von Ungarn.

11 Am 23. Oktober 1956 entwickelte sich in Budapest aus einer Demonstration ein bewaffneter Aufstand gegen die MDP-Regierung (Magyar Dolgozók Pártja – Partei der Ungarischen Werktätigen). Imre Nagy (1896–1958) bildete eine neue Regierung, die den Abzug der sowjetischen Truppen forderte und den Austritt Ungarns aus dem Warschauer Vertrag, Neutralität und demokratische Wahlen anstrebte. Doch am 4. November schlugen sowjetische Truppen den Aufstand nieder. Beinahe 200 000 Menschen flohen aus Ungarn ins Ausland.

Anzumerken ist eine Differenz im Sprachgebrauch, denn in Ungarn wird nicht von <Aufstand>, sondern von <forradalom> (ungarisch <Revolution>) gesprochen. Die Ereignisse von 1956 werden in Ungarn trotz (oder wegen?) ihres Scheiterns als Revolution verstanden.

12 Analog gilt dies für den Fußball, wo aber die unerwartete Niederlage der <Goldenen Mannschaft>, der ungarischen Nationalauswahl, gegen die bundesdeutsche Elf im Berner WM-Finale von 1954 zu Buche steht.

erscheint damit in seiner Ambiguität und Widersprüchlichkeit, seiner pragmatischen Verwendbarkeit und seiner Funktionsweise, an denen die Vielgestalt der Filme arbeitet.

Die ‹Madeleine-Fabrik›

Klassiker des ungarischen Films setzt mit TIEFLAND (HEGYEK ALJÁN, R: Béla Balogh), einem Stummfilm aus dem Trianon-Jahr 1920, ein und überspannt bis 2015 (SAULS SOHN, SAUL FIA, R: László Nemes) beinahe die 100 Jahre, auf die Esterházy seine Metapher zum Kinogedächtnis bezieht. Je nach Produktionszeitraum ist unter dem Produktionsland Ungarn somit das Königreich Ungarn unter Führung Horthys, Nachkriegsungarn mit der Installation des Stalinismus, die Volksrepublik Ungarn 1949 bis 1989, die Republik Ungarn nach 1989 oder das Ungarn der Gegenwart¹³ zu verstehen. ‹Ungarisch› fungiert also auch anhand dieser historisch-politisch zu differenzierenden Bedeutungen als ein Rubrum, mit dem sich jene ‹Bilderflut› zwar bezeichnen, doch nur unzureichend ordnen oder präsentieren lässt. Dieses Buch steckt sein Terrain mithin chronologisch ab, bestimmt jedoch keine Epochen, die die ausgesuchten Filme tatsächlich vertreten sollen. Vielmehr werden anhand der einzelnen Filmkunstwerke Stilrichtungen sowie Tendenzen erläutert, gattungs- und genrespezifische sowie thematische Merkmale jeweils benannt. Die Analysen orientieren sich am ästhetischen und medialen Eigenwert eines jeden Beispiels als Film. Mit Genres wie z. B. Thriller, Komödie, Drama oder Krimi dominiert in diesem Buch die Gattung Spielfilm. Dennoch fehlen nicht die ästhetische Tradition der dokumentarischen Gattung, Bezüge zur innovativen Arbeit des Béla-Balázs-Stúdió und den dort geprägten Hybridformen, die Einflüsse der *Nouvelle Vague* und deren ungarische Fortentwicklung, Beispiele für den populären Film oder explizit Filme von Regisseurinnen.¹⁴ Alle Beiträge sind sowohl als sachlich-informa-

13 Die mit der Parlamentsmehrheit von Orbáns Fidesz (Fiatal Demokraták Szövetsége – Bund junger Demokraten) 2011 verabschiedete neue Verfassung Ungarns tilgt die Bezeichnung ‹Republik› (ungar. köztársaság). Der Artikel A lautet: ‹Der Name unserer Heimat ist Ungarn.› (‹Hazánk neve Magyarország.›). Vgl. hierzu sowie zum Grundgesetz (ungar. alaptörvény): Herbert Küpper: *Ungarns Verfassung vom 25. April 2011. Einführung – Übersetzung – Materialien*. Frankfurt a. M. 2012.

14 Nur hingewiesen sei auf Berlinale-Erfolge von Filmemacherinnen aus Ostmitteleuropa, wie den Goldenen Bären 2017 für Ildikó Enyedis (*1955) *KÖRPER UND SEELE*

tive Beschreibungen von film- und gesellschaftshistorischen Zusammenhängen wie auch als filmwissenschaftliche Studien angelegt.

Die Auswahl dieses Bandes bleibt selbstverständlich diskutierbar, selbstverständlich scheint sie bestimmte Schwerpunkte zu setzen und selbstverständlich wären Erweiterungen oder Substituierungen denkbar. Wird diese Zusammenstellung allerdings als Auswahl solcher <Esterházy'schen Filmaugenblicke> gesehen, bestehen diese fraglos im Kontext einer europäischen cineastischen Kunst.

Klassiker?

Der Begriff des <Klassikers>¹⁵ wird für dieses Buch als operatives Konzept aufgefasst, mit dem keine Kategorisierung oder gar eine Aussage über den filmkünstlerischen Wert der hier vertretenen und vor allem nicht der hier nicht vertretenen Filme intendiert ist. Die Auswahl dieses Buches versteht sich somit nicht als Ausschluss und nicht als ausschließlich, sie stellt eine Zusammenstellung dar. Als Klassiker werden hier mithin Filme bezeichnet, die als filmästhetisch bedeutsam oder als gesellschaftlich, politisch, historisch wie kulturell repräsentativ angesehen werden können. Dazu wurden auch explizit Filme ausgewählt, die nicht durch ihre dichte Deutungsgeschichte, ihren <Kultstatus> oder ihre Position im kollektiven Gedächtnis sanktioniert sind. In den Band aufgenommen wurden sowohl Filme, die einem ungarischen Publikum als <Klassiker> gelten, als auch solche, die international bekannt geworden sind. Einzelne Genres wie der Kinderfilm oder Animations- und Zeichentrickfilme¹⁶ sind nicht oder

(TESTRŐL ÉS LÉLEKRŐL, 2017), den Goldenen Bären 2018 für Adina Pintilies (*1980) RÜHR MICH NICHT AN (NU MĂ ATINGE-MĂ, Rumänien 2018) oder den Silbernen Bären Alfred-Bauer-Preis 2017 für Agnieszka Hollands (*1948) DIE SPUR (POKOT, Polen 2017) oder den Silbernen Bären Großer Preis der Jury 2018 für Małgorzata Szumowska (*1973) DIE MASKE (TWARZ, Polen 2018). Márta Mészáros (*1931) erhielt 2007 die Berlinale Kamera.

15 Siehe hierzu: Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting: «Intermedialität und Transkulturalität oder: Klassiker populär (eine Einführung).» In: Diesn. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*. Berlin 2019, S. 3 ff.

16 Nur genannt seien der computeranimierte DER BEZIRK! (NYOCKER!, R: Áron Gauder, 2004), der eine Romeo-und-Julia-Geschichte im 8. Budapester Bezirk erzählt, sowie die Zeichentrickfilmserien «Familie Mészga» («Mészga család», R: József Gémes, József Nepp, Béla Ternovszky, 1968–1969/1972/1978), «Wasserspinne-Wunderspinne»

durch einzelne Vertreter (dies gilt für den Stummfilm und die Gattung Dokumentarfilm) erfasst.

Die Filmauswahl hier versteht sich ausdrücklich nicht als Kanon. Sie reproduziert diesen auch nicht. Dies hinter dem Stichwort <Klassiker> zu vermuten, ginge fehl. Gleichwohl mag eine Verselbstständigung dieser Kollektion einem Kanonisierungsvorgang gleichkommen.¹⁷ Zwar ist dieser Band der erste seiner Art in deutscher Sprache¹⁸, allerdings üben Verleiher und Filmverlage mit ihren ökonomischen Gesichtspunkten einen weitaus größeren Einfluss darauf aus, welche Filme aus Ungarn (und dem östlichen Europa) für ein größeres Publikum im deutschsprachigen Raum greifbar sind. Auch vor diesem Hintergrund stellt das Buch den Reichtum des ungarischen Filmschaffens als integralen Teil der europäischen Filmkultur¹⁹ und -geschichte vor.

Stephan Krause

(«Vízipók-csodapók», R: Szabolcs Szabó, József Hai, Csaba Szombati Szabó, 1976/1980/1985) und «Pom Pom» («Pom Pom meséi», R: Attila Dargay, 1978/1981), die auch im deutschen Fernsehen, meist im Fernsehen der DDR in der Sendereihe «Alles Trick», ausgestrahlt wurden.

- 17 Zum Filmkanon aus ungarischer Sicht siehe *Metropolis* 12,3 (2009) «Magyar filmkánon» [Ungarischer Filmkanon].
- 18 Eine deutschsprachige <Geschichte des ungarischen Films> ist ein Desiderat. Die einzige derartige Publikation ist fast 40 Jahre alt und eine Übersetzung einer englischen Übersetzung aus dem Ungarischen: Nemeskürty 1980. Auf Ungarisch siehe folgende Anthologien: Tóth 2015; László Kelecsényi: *Klasszikus, kultikus, korfestő. Magyar hangosfilm kalauz 1931-től napjainkig* [Klassisch, Kult, Epochenmachend. Führer Ungarischer Tonfilm von 1931 bis heute]. Pécs 2014; Erzsébet Bori, Sándor Turcsányi (Hg.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz* [303 ungarische Filme, die man sehen muss, bevor man stirbt]. Budapest 2007; siehe die von der ungarischen Filmkritik gewählten Kanones der <Budapester 12> (1969) und der <Neuen Budapester 12> (2000), vgl. István Karcsai Kulcsár: A Budapesti 12. Budapest 1969; [-]: «Új Budapesti Tizenkettő». In: *Filmvilág* 43,3 (2000), S. 2.
- 19 Dies versteht sich explizit als «Unterstützung eines umfassenderen [...] Verständnisses von europäischem Kino, das in einem [...] geeinten Europa notwendig ist». Dina Iordanova: *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London 2003, S. 1.

Danksagung und editorische Notiz

Für dieses Buch blicken wir auf eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zurück, die die spezifischen Kompetenzen von Hungarologie, Film- und Medienwissenschaft produktiv vereinte. Alle Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge von Filmwissenschaftler*innen aus Ungarn, Deutschland, Estland und Kanada. Wir danken allen Autorinnen und Autoren für die spannende gemeinschaftliche Arbeit daran und freuen uns, dass dieses Buch als dritter Band der Reihe *Klassiker des osteuropäischen Films* erscheinen kann. Weiterhin gilt unser Dank dem Lehrstuhl für Angewandte Medienwissenschaften der Brandenburgischen Technischen Universität und dem Brandenburgischen Zentrum für Medienwissenschaften (ZeM) für die gewährte Druckbeihilfe, dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig für die großzügige Förderung, den Übersetzerinnen Jutta Faehndrich und Christina Kunze, sowie allen, die uns mit wertvollen Hinweisen, Kommentaren und ihrer Unterstützung zur Seite gestanden haben.

Mit dem Ziel die vorliegende Publikation nicht nur als Lesebuch, sondern auch als wissenschaftliches Nachschlagewerk verwendbar zu machen, bieten die einzelnen Aufsätze neben Referenzen auf grundlegende Forschungsliteratur und Erläuterungen ungarischer Hintergründe und Begriffe an ihrem Ende auch die produktionstechnischen Angaben des besprochenen Films. Neben den gängigen Abkürzungen werden hier Kürzel wie P (Produzent*in), PF (Produktionsfirma), M (Musik) und S (Schnitt) verwendet, die in dieser Form der Differenzierung weniger häufig vorzufinden sind. Das Uraufführungsjahr (U) wird nur genannt, wenn es nicht mit dem Produktionsjahr (PJ) zusammenfällt.

Bei den Titelangaben in deutscher Sprache handelt es sich entweder um offizielle Verleihtitel oder um Übersetzungen der Originaltitel, was jedoch nicht extra ausgewiesen ist.

Daniel Bühler, Dominik Hilfenhaus, Stephan Krause

Inhalt

TIEFLAND / HEGYEK ALJÁN (1920) R: Béla Balogh	17
HYPPOLIT, DER BUTLER / HYPPOLIT, A LAKÁJ (1931) R: István Székely	27
IRGENDWO IN EUROPA / VALAHOL EURÓPÁBAN (1947) R: Géza Radványi	37
EIN FUSSBREIT LAND / TALPALATNYI FÖLD (1948) R: Frigyes Bán	45
KARUSSELL / KÖRHINTA (1955) R: Zoltán Fábri	53
DIE MÄNNER IN DER TODESSCHANZE / SZEGÉNYLEGÉNYEK (1965) R: Miklós Jancsó	63
VATER / APA (1966) R: István Szabó	73
LIEBE / SZERELEM (1970) R: Károly Makk	81
SINDBAD / SZINDBÁD (1971) R: Zoltán Huszárík	89
AMERIKANISCHE ANSICHTEN / AMERIKAI ANZIX (1975) R: Gábor Bódy	97
DER KLEINE VALENTINO / A KIS VALENTINÓ (1979) R: András Jeles	107

VIELLEICHT MORGEN / MAJD HOLNAP (1979)	
R: Judit Elek	115
DIE ZEIT BLEIBT STEHEN / MEGÁLL AZ IDŐ (1981)	
R: Péter Gothár	125
TAGEBUCH FÜR MEINE KINDER / NAPLÓ GYERMEKEIMNEK (1982)	
R: Márta Mészáros	133
GESUNDE EROTIK / EGÉSZSÉGES EROTIKA (1985)	
R: Péter Tímár	141
MEIN 20. JAHRHUNDERT / AZ ÉN XX. SZÁZADOM (1988)	
R: Ildikó Enyedi	151
WIR STERBEN NIE / SOSE HALUNK MEG (1992)	
R: Róbert Koltai	161
SATANSTANGO / SÁTÁNTANGÓ (1994)	
R: Béla Tarr	169
BOLSCHJE VITA / BOLSE VITA (1995)	
R: Ibolya Fekete	179
MOSZKVA TÉR / MOSZKVA TÉR (2001)	
R: Ferenc Török	187
GLASTIGER 1–3 / ÜVEGTIGRIS 1–3 (2001, 2005, 2010)	
R: Péter Rudolf, Iván Kapitány	195
HUKKLE / HUKKLE (2002)	
R: György Pálfi	203
KONTROLL / KONTROLL (2003)	
R: Nimród Antal	211
NACHKÖMMLINGE / LESZÁRMAZOTTAK (2004)	
R: Ágota Varga	219
SAULS SOHN / SAUL FIA (2015)	
R: László Nemes	227
Autorinnen und Autoren	235

TIEFLAND

HEGYEK ALJÁN (1920)

R: Béla Balogh

Der Stummfilm TIEFLAND (HEGYEK ALJÁN, R: Béla Balogh) hatte im Juli 1920 bei einer zweitägigen Pressevorstellung der Filmfabrik Star im Kino Omnia (VIII. Budapester Bezirk)¹ Premiere. Die Filmhandlung war dem Kinopublikum nicht unbekannt: Vorlage für das Drehbuch war das Libretto der Oper von Eugen D'Albert (1864–1923), die in Budapest auf dem Spielplan stand und auch während der Produktion des Films regulär im Programm war. Doch nicht nur die Oper, sondern auch das Theaterstück, das als Vorlage für die Oper gedient hatte, erfreute sich um die Jahrhundertwende in europäischen Hauptstädten und in Übersee großer Beliebtheit. Àngel Guimeràs (1845–1924) 1896 in katalanischer Sprache verfasstes Volksstück *Terra baixa* wurde zunächst ins Spanische und dann in weitere 15 Sprachen übersetzt. Das Drama diente als Vorlage für zwei Opernlibretti und wurde mehrfach verfilmt. Die bekannteste Filmadaption auf Basis der Oper von D'Albert ist der 1954 uraufgeführte Film TIEFLAND von Leni Riefenstahl (1902–2003).

Guimeràs Stück ist nicht nur ein interessantes Beispiel dafür, wie eine Geschichte in der Musik-, Theater- und Filmkultur der Jahrhundertwende um die Welt ging – es wurde unter anderem in Madrid und Lateinamerika gespielt, am Broadway und auf Sizilien – seine Belieb-

1 Das Omnia wurde 1911 in einem zuvor als Theater genutzten Saal eingerichtet und überstand zwar den Zweiten Weltkrieg, blieb jedoch nur bis ca. 1954 ein Filmtheater und wird seit 1955 wieder als Sprechtheater genutzt. In einem Teil des ehemaligen Eingangsbereichs des Kinos befindet sich heute ein Buchladen.

heit verrät auch etwas darüber, was so unterschiedliche Zuschauergruppen fesseln konnte. Die Geschichte zieht Parallelen zwischen Machtstreben und besitzergreifender Liebe Sehnsucht und stellt die gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit im Spiegel von emotionalen und privaten Konflikte der Protagonist*innen dar. Diese Kopplung ist auch im Hinblick auf das gesellschaftlich Imaginäre vielsagend, das das Stück bestimmt.

Vorlage und Transposition

Im Mittelpunkt der Geschichte steht der verschuldete Grundbesitzer Sebastiano (Oszkár Dénes, 1891–1950), der sich eine reiche Frau nehmen will, um seinen Besitz zu retten. Dazu muss er Márta (Ila Lóth, 1900–1975) verheiraten, seine aus armen Verhältnissen stammende Geliebte, der er leidenschaftlich zugetan ist. Seine Wahl fällt auf den Berghirten Pedro (Svetislav Ivan Petrović, 1894–1962). Dieser bewies zwar Mut, als er mit bloßen Händen einen Wolf tötete, der seine Herde bedroht hatte, ist aber so naiv, dass Sebastiano seine Position als Liebhaber durch ihn nicht in Gefahr sieht. Pedro ahnt nichts von den wahren Gründen der Eheschließung. Die Dorfbewohner verspotten ihn, Márta verachtet ihn, weil sie glaubt, er nehme sie wegen des Hochzeitsgeschenks, einer Mühle, zur Frau. Als die eigentlichen Gründe ans Licht kommen, erwürgt Pedro Sebastiano so wie den abscheulichen Wolf, der einst seine Herde bedroht hatte. Pedro und Márta durchlaufen dennoch einen Emanzipationsprozess, doch Sebastianos tyrannische Macht können sie nur durch die Ehrlichkeit ihrer füreinander empfundenen Gefühle überwinden. Dass die erlösende Kraft der Liebe das einzige wirksame Mittel gegen die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten ist, könnte die Moral der in feudale Verhältnisse verlegten Geschichte lauten.

Der Eskapismus der melodramatischen Handlung (die Liebenden fliehen am Ende vor der Verdorbenheit des Dorfes und kehren in die Berge zurück) bekam in den einzelnen Versionen, Übersetzungen, Inszenierungen und Adaptionen in unterschiedlichem Maße Raum.²

2 Siehe dazu u. a. die Kritik zur Budapester Uraufführung der Oper 1980: k.a.: «Hegyek alján». In: *Budapesti Hírlap*, 18.11.1908. Die Initialen verweisen auf Aurél Kern, der in dieser Zeit Musikkritiker beim *Budapesti Hírlap* war.

Die zeitgenössische Rezeption war besonders darum bemüht, Ähnlichkeiten und Unterschiede sowie Betonungsverschiebungen aufzudecken, die sich aus den verschiedenen Inszenierungen der bekannten Geschichte ergaben. Die Budapester Premiere des 1920 produzierten ungarischen Films konnte also in einem an bekannten kulturellen Referenzen, Interpretationen und Bedeutungsschattierungen reichen Zusammenhang stattfinden. Die Nobilitierung und das gestiegene Ansehen des Kinos waren jedoch nicht der einzige Grund dafür, dass die meisten ungarischen Stummfilme von den 1910er-Jahren an Stoffe auf die Leinwand brachten, deren Kenntnis beim Publikum vorausgesetzt werden konnte. Denn neben dem Zunehmen des kulturellen Prestiges konnte eine bekannte Geschichte es erleichtern, das Filmnarrativ zu verfolgen, während als Attraktion des Films aber die *mediale Transposition* der Geschichte galt, was auch bei den besonders beliebten Opernfilmen der Fall war.

1920 war noch ein gutes Jahr für die Filmfabrik Star und ihren Chefregisseur Béla Balogh, der in diesem Jahr bei nicht weniger als acht Filmen sehr unterschiedlicher Genres Regie führte. Bald darauf begann jedoch der Niedergang der ungarischen Stummfilmproduktion. Sie verlor einen wesentlichen Teil ihres Marktes. Mehrere wichtige Protagonisten der ungarischen Filmproduktion wurden wegen ihres Engagements in der ungarischen Räterepublik³ verfolgt und mussten das Land verlassen. Die 1920 im Horthy-Ungarn eingeführte staatliche Zensur sowie die Kinorevision, durch die der Staat sich willkürlich in die Aufführungsrechte einmischte und sie umverteilte, beeinflussten die Besucherzahlen negativ. Schließlich verdrängte der Import von während des Krieges verbotenen ausländischen, vor allem amerikanischen Filmen die ungarischen Werke.⁴

3 Föderative Ungarische Sozialistische Räterepublik (ungarisch: Magyarországi Szocialista Szövetséges Tanácsköztársaság) existierte vom 21.3.1919 bis zum 1.8.1919. Im Anschluss übernahm Miklós Horthy (1868–1957) als Reichsverweser die Macht in Ungarn und errichtete ein autoritär ausgerichtetes Regime. Anhänger der Räterepublik wurden insbesondere während der ersten beiden Jahre der Horthy-Zeit vielfach erbarmungslos verfolgt und brutal ermordet.

4 Siehe zur Geschichte des ungarischen Stummfilms: Bálint Magyar: *A magyar némafilm története [Geschichte des ungarischen Stummfilms]*. Budapest 2003 und Zsolt Kőháti: *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm története 1896–1931 között [Mensch und Welt in Fortbewegung. Die Geschichte des ungarischen Stummfilms 1896–1931]*. Budapest 1996.

1920 hatte sich außerdem bereits ein mehr oder weniger einheitlicher Erzählstil herausgebildet, mit dessen Anwendung Hollywood dem globalen Filmmarkt den abendfüllenden narrativen Spielfilm als neuen Produkttyp anbot. Durch das Studiosystem unterstützt, sicherte dies seine Hegemonie, mit der die europäischen Filmproduktionen nicht in einen Wettbewerb treten konnten.

Thematik und filmische Narration

TIEFLAND wirkt in diesem Kontext wie ein filmisches und filmästhetisches Resümee der kleinindustriellen ungarischen Filmproduktion genau zu Beginn des Niedergangs des ungarischen Films nach 1920. Vor allem ist die Routine des Erzählens in dem Film hervorzuheben, die neben den in den 1910er-Jahren üblichen tableauartigen Kompositionen aus einer Einstellung (Plansequenz) auch Lösungen des von den Zeitungen geforderten <amerikanischen Stils> anwandte. Die Erzählweise von TIEFLAND ließe sich als Verschmelzung von einer auf Linearität gestützten (auf räumlicher und/oder zeitlicher Berührung basierenden) metonymischen Kontinuität und einer Bildhaftigkeit in der Tradition der linearen Kunstfilme (parallele Konstruktion, Montage, Zeitauflösung) charakterisieren. Die Erzählweise des Films ist dabei vom Wechsel zweier Erzählsequenzen charakterisiert.⁵ Nur Teile, die im Plot betont werden sollen und emotionale Höhepunkte bezeichnen, werden szenisch entfaltet, und auch diese nicht unbedingt nach den Grundprinzipien der klassischen Kontinuität. Die Szenen von Sebastianos Unfall im Gebirge, der Begegnung von Márta und Pedro auf dem Berg, ihrer erzwungenen Hochzeit, dem Geständnis und der Endabrechnung sind kinematografisch so angelegt, dass durch die Wahl der Einstellungsgröße (Totale, Halbnahe oder Großaufnahme) und die Mise en Scène die Beteiligten bzw. Gruppen voneinander getrennt werden. Der intensivste Moment der

5 Die Laufbilder werden von wiederkehrenden Elementen gegliedert, zum einen von den Titeln (ausnahmslos dem Dialog oder dem inneren Monolog der Darsteller vorbehalten), zum anderen von der Irisblende (am Ende der Szene wird das Bild kreisförmig ab- und in der neuen Szene ebenso wieder aufgeblendet). Die Abblende/Aufblende kennzeichnet meistens einen Szenenwechsel, kommt aber nicht überall konsequent zum Einsatz. Da keine Quellen zur Musikbegleitung für den Film erhalten sind, stützt sich die Analyse der Filmnarration zum größten Teil auf die Gliederung des Bildflusses und die zwischen den Elementen entstehenden Beziehungen.

Szenen wird in Großaufnahme in Kombination mit der Irisblende gezeigt. Die Großaufnahme transportiert nicht in erster Linie narrative Informationen, sie fügt sich nicht metonymisch in die Reihe der Bilder ein (wie beim *eyeline match* oder bei Bildverknüpfungen nach der Schuss-Gegenschuss-Methode), sondern in ihr wird die jeweilige Figur aus der diegetischen Raum-Zeit geschnitten und herausgehoben und in Raum und Zeit für die anderen Charaktere unerreichbar, wobei das Gesicht als Fläche für die Bedeutungszuschreibungen der Zuschauer*innen geöffnet wird.

Der andere erzählerische Sequenzentyp besteht aus verschiedenen Realisierungsweisen des alternierenden Syntagmas und zeigt, wie die Teile – anstatt oder neben räumlichen, zeitlichen und kausalen Verhältnissen – abstrakt zusammenhängen. Am Anfang des Films beispielsweise werden die Protagonisten über dramatisierte Situationen vorgestellt, so werden ihre gesellschaftliche Stellung, ihre Motivationen, Sehnsüchte und Ängste detailliert wahrnehmbar. Diese kurzen, nebeneinandergestellten Szenen zeigen das Geschehen nicht szenisch, sondern durch eine Wechselfolge von dramatisierten Bildern aus dem Hirtenleben im Gebirge und aus dem Dorf (die Mühle, die Müllerstochter, der Gutsherr). Während des Fortgangs der Geschichte (in den ersten sieben Minuten des Films stellt sich von jeder Person heraus, worin ihre Sehnsüchte, Ängste oder Obsessionen bestehen) wird durch die alternierende Montagestruktur anhand der Abhängigkeiten und der individuellen Ohnmacht der Charaktere ein abstrakteres Beziehungssystem gezeigt und damit, dass die Figuren nicht nur in ihrem individuellen, sondern in ihrem gesellschaftlichen Sein vorgestellt werden, was Béla Balázs (1884–1949) als Errungenschaft der sowjetischen Montageschule erachtete.⁶ Diese gesellschaftliche Sensibilität kann auch in anderen Stummfilmen des Regisseurs Béla Balogh (1885–1945) beobachtet werden. So zeigt DAS ERFRORENE KIND (A MEGFAGYOTT GYERMEK, 1920) in Form eines Melodrams das widrige Schicksal von Waisenkindern, DER ENTLASSENE (AZ OBSITOS, 1917) stellt die Kriegsfolgen aus der Sicht eines einfachen Soldaten dar.

In TIEFLAND gibt es keine Kamerabewegungen, nicht einmal kleinere Korrekturen. Durch diese völlig starre Kamera und die theater-

6 Vgl. dazu auch das Unterkapitel «Massenszenen» in Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001, S. 54.

bzw. opernartig wiederkehrenden Schauplätzen wird die klassische Kontinuität merklich geschwächt. Nur die Charaktere sind in Bewegung zwischen den immer gleichen Orten, die stets aus demselben Blickwinkel gezeigt werden. Die wiederkehrenden Bewegungen vom Berg ins Dorf und vom Dorf auf den Berg verlaufen auf Bahnen, die sich zirkulär wiederholen und zugleich die Mobilität der Charaktere zeigen. Sebastiano stürzt bei einem Spaziergang in den Bergen ab, wird aber von Pedro gerettet, den er für seine Hilfe mit Gold belohnt. Pedro hingegen versteht die Bräuche der Dorfbewohner nicht und wird ständig ausgelacht. Diese für Figuren und Kamera räumlich gegliederte und geschlossene Welt bietet jedoch Gelegenheit zum «Einbrechen» der Zeit, zur Darstellung der Zeit der Erinnerung und des Traumas. Drei Rückblendeszenen unterbrechen die lineare Zeit der Geschichte – eine von ihnen verweist auf die sexuelle Gewalt an Márta, die an den Grundherrn verkauft wurde. Alle drei sind von entscheidender Bedeutung für die Entfaltung der Ereignisse im Film. Als eingebettete Geschichten übermitteln sie den anderen Charakteren einerseits Informationen, sie motivieren die Handlung, denn sie ändern die Bewertung der Ereignisse, und sie inspirieren zu weiterem Handeln. Andererseits öffnen die Erzählungen der Darsteller*innen ebenso wie die Boten, die die verschiedenen Schauplätze verbinden, eine Zeitebene. Der Wechsel der Sequenzen (Erinnerung und Vergangenheit) lässt die Zuschauer*innen nicht in der Vergangenheit versinken, sondern lenkt ihre Aufmerksamkeit auf die Situation, in der erinnert wird, d. h. auf die überdeterminierte und bedeutungsschwere Gegenwart, in der die Erzählung der Vergangenheit zum Auslöser von Scham, Schuldbewusstsein, Reue, Hilflosigkeit, Geständnis, Rache und Hoffnung zugleich wird.

Als weitere Form des Erinnerns taucht das kollektive Gedächtnis auf, anhand dessen der Übergang zwischen individueller und gesellschaftlicher Ebene veranschaulicht wird. Die Rolle der Dorfbewohner besteht darin, mit ihren Äußerungen – wie der Chor in der Oper – das «stillschweigende Wissen» aufzuführen, das die gesellschaftlichen Fesseln aufrechterhält oder das sie löst. Sie tratschen, schnüffeln herum, spotten und machen die Figuren ständig auf den ihnen gesellschaftlich zugewiesenen Platz in der bestehenden Ordnung aufmerksam. Doch sie sind es auch, die die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten bezeugen. Diese ambivalente Rolle der Gemeinschaft wird am Schluss